A ACLIMATAÇÃO DAS DANÇAS DE SALÃO E OS PRIMÓRDIOS DO NACIONALISMO MUSICAL NO BRASIL

Paulo Castagna

1. Introdução

Verificaram-se, na Belle Époque brasileira, duas maneiras bastante distintas de "civilização" da música popular. A primeira, essencialmente ligada à elite, foi a utilização de temas, melodias ou ritmos de origem popular em obras românticas, fenômeno que já existia na Europa e que lá já servia às ideologias nacionalistas. Era uma espécie de reapresentação da música popular de maneira culta ou "civilizada", técnica também adotada no Brasil como manifestação do nacionalismo romântico do séc. XIX. A segunda, mais ligada às classes médias, foi a apresentação das danças populares com harmonia, formas e instrumentação européia, transformando-as em danças de salão.

Os próprios músicos, mesmo quando originários de classes baixas, incluindo mulatos e negros, assumiam a ideologia da elite, policiando-se na forma de manifestar sua arte. Ocorria um fenômeno muito parecido com o que se verificara no período colonial, quando os escravos assumiam a religiosidade portuguesa, mascarando seus costumes africanos com a simbologia católica. Agora, os ritmos, danças e canções de origem popular, muitos deles já centenários, eram envoltos em roupagem européia e reapresentados de forma "chique" e "civilizada".

Entretanto, à medida que a música popular ia causando um interesse cada vez maior nas cidades, a partir do início do séc. XX, a ânsia em sua utilização causava um descuido cada vez maior em seu disfarce europeu. Em fins da década de 1910 o Brasil assistiria a uma onda avassaladora de cultura popular que revolucionaria a prática musical, fenômeno acelerado pelo advento, no país, da gravação mecânica (em 1902), do cinema e do rádio (em 1922) e da gravação elétrica (em 1927).

2. Inserção de temáticas populares ou tradicionais na estética romântica

Em 08/10/1867 o estudante de direito Vicente Xavier de Toledo manifestava no *Correio Paulistano*, sob o pseudônimo Ulrico Zwingli, o ideal de "nacionalização" da música no Brasil:

> "*Prevalecemo-nos do ensejo para exprimir o desejo que temos de ver nacionalizada também a Música no Brasil. Apareça um Gluck e tudo será feito nesta terra onde a poesia germina em todos os corações. Cada país tem sua representação nas belas-artes. A profundidade metafísica da Alemanha, a doçura voluptuosa da Itália, o gênio romântico da França simbolizam-se na música. Agora finalmente nos Estados Unidos apareceu uma tentativa de 'americanismo'; aguardamos porém ainda os seus frutos.* [...] *A nossa natureza esplêndida, a nossa educação política, os costumes e as inclinações magnânimas do nosso povo devem necessariamente inspirar os nossos artistas. Felizmente vai crescendo o número dos nossos jovens esperançosos. Praza a Deus que os Ferreira de Carvalho e os A. Carlos Gomes compreendam bem o futuro que lhes é recomendado pela aspirações do gênio nacional.*"

Esse ideal, entretanto, não possuía uma proposta estética definida, não se tratando tanto de uma tendência estética *nacionalista*, mas apenas de uma manifestação *patriótica*, através da inserção de *temática* brasileira nas composições musicais. A preocupação básica era inserir em composições absolutamente convencionais, de acordo com a estética européia contemporânea, *índices* ou referências ao Brasil, fossem esses poéticos ou musicais. Essa foi a mesma tendência que se observou na Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, que estimulou a composição de óperas em português e com temática brasileira. De acordo com Carlos Penteado de Rezende:[1]

> "*Evidências do alvorecer de tal estado de espírito se encontram nas coleções do 'Correio Paulistano'. Assim, aos 7 de agosto de 1855 noticiou o jornal um concerto a ser dado pelo pianista brasileiro Geraldo Antônio Horta, com a inclusão no programa da peça: 'Bananeira, canção característica dos negros'. Aos 20 de junho de 1857, anúncio de músicas de Antônio Carlos Gomes. Entre outras, esta, significativa: '*A Cayumba, *dança dos negros, música original, e de um gôsto todo novo, para piano'. Aos 2 de maio de 1861 e 23 de setembro de 1865, anúncio de composições de Gottschalk, com títulos de sabor crioulo, próprios do novo continente: 'Bambula', danse des nègres'. 'Le Banjo', esquisse americaine'. 'Columbia', caprice americain' e 'Danza a porto Rico'. Aos 24 de setembro de 1865, H. L. Levy comunicava ter à venda em sua casa uma*

[1] REZENDE, Carlos Penteado de. *Tradições musicais da Faculdade de Direito de São Paulo*: edição ilustrada, comemorativa do IV Centenário de São Paulo. São Paulo: Saraiva, 1954. p. 221.

> *peça de J. M. N. Parejo, expressamente intitulada: 'Variações fáceis sobre uma melodia brasileira, o Miudinho'.*"

A temática brasileira também foi expressa nas dezenas de hinos patrióticos, acadêmicos, triunfais ou de guerra que se escreveram no período imperial, como se observa neste anúncio do Correio Paulistano de 14/08/1868, de um hino de Emílio Correia do lago:

> "*Hymno patriotico. Poesia de Castro Alves. Música de Emilio do Lago. Op. 9.*
> "*Expressamente composto para ser cantado no pavilhão do largo de S. Gonçalo, por occasião dos solemnes festejos que os illustres vereadores da camara municipal de S. Paulo fizeram em applauso á occupação de Humaitá pelo exercito brazileiro.*
> "*Esta lindissima composição, muito applaudida a primeira vez que foi executada em publico, acha-se á venda em casa de henrique luiz Levy, rua da Imperatriz n. 4.*
> "*Para piano e canto .... 2$000*
> "*Para piano só .... 1$500*
> "*A música para o canto acha-se composta de modo tal, que muito facilita a execução e póde ser cantada á primeira vista.*
> "*Os srs. assignantes podem mandar buscar os seus exemplares na mesma casa, onde acha-se á venda todas as composições do auctor.*
> "*Quem comprar dous exemplares do* Hymno, *receberá uma linda mazurka do sr. Emilio do Lago, intitulada* - Sereia."

Na música instrumental, entretanto, a ausência de texto permitia um único recurso para a apresentação da *referência nacional*: a utilização de um tema musical de reconhecida origem brasileira.

Entre os exemplos musicais mais antigos que foram preservados, com temática brasileira explícita, estão *A cayumba* (publicada em 1857), de Antônio Carlos Gomes e *A sertaneja*, de Brasílio Itiberê da Cunha (publicada em 1869). *A cayumba* utiliza, em sua terceira seção, um ritmo originário de danças negras, prevalecendo, entretanto, o ritmo e a textura da polca de salão. *A sertaneja* é um caso notório, pelo grau de desenvolvimento na utilização desses índices. Itiberê empregou nessa composição, enquanto estudava na Faculdade de Direito de São Paulo, duas canções tradicionais brasileiras, a primeira delas conhecida como *Balaio, meu bem, balaio*, porém tratadas com o ritmo da *habanera* e inseridas em uma textura romântica semelhante às empregadas pelos pianistas virtuoses do momento, como Franz Liszt, Sigismond Thalberg (1812-1871) e o norte-americano Louis Moreau Gottschalk (1828-1869), tendo os dois últimos se apresentado em concertos no Brasil.

Essa tendência continuou a ser observada entre alguns compositores românticos brasileiros até a década de 1920, mas não chegando a ser a preocupação principal de nenhum deles.

Aparentemente os compositores paulistas ou radicados em São Paulo foram os mais prolixos na música com referências nacionais até o final do séc. XIX: além de *A cayumba* e *A sertaneja*, das óperas de Elias Álvares Lobo e Antônio Carlos Gomes, destacaram-se os paulistanos Alexandre Levy (1864-1892) - com as *Variations sur un thème populaire brésilien* [Vem cá Bitu] (1887), com o *Tango brasileiro* (1890) e com a *Suíte brasileira*, que incluía, no 4º movimento, um *Samba*, que utilizava o mesmo tema *Balaio, meu bem,* que Brasílio Itiberê incluiu na *Sertaneja* - e seu irmão Luís Levy (1861-1935), com as duas *Rapsódias brasileiras*, a primeira delas utilizando o tema *Vem cá Bitú* (hoje *Cai, cai, balão*), conhecido já na primeira metade do séc. XIX.

No Rio de Janeiro os principais compositores que atuaram nesse tipo de composição foram Alberto Nepomuceno (1864-1920), com o *Batuque* (1887), com a *Série Brasileira*, para orquestra (1892-1888), entre outras, Francisco Braga (1868-1934), com as *Variações sobre um tema brasileiro*, para orquestra, *Os lundus da marquesa*, para piano e Ernani Braga (1888-1948), com o *Tango brasileiro*.

Brasílio Itiberê da Cunha (1846-1913). Nascido em Paranaguá (PR). Iniciou-se ao piano com a irmã Maria Lourença, sendo já hábil intérprete ao ingressar na Faculdade de Direito de São Paulo, em 1866. Praticou o piano e a composição amadoristicamente, pois, a partir de 1870, seguiu a carreira diplomática, a convite da princesa Isabel, ocupando postos em vários países da Europa. Escreveu somente para piano e a peça que obteve maior destaque foi *A sertaneja*, executada até por Franz Liszt (1811-1886).

Alexandre Levy (1864-1892). Filho do comerciante francês Henrique Luís Levy, que estabeleceu-se em São Paulo em 1860, fundando a Casa Levy, de músicas e instrumentos musicais, principalmente o piano. Iniciou-se ao piano com o pianista francês Gabriel Giraudon, radicado em São Paulo desde 1860, passando a estudar com o pianista russo Louís Maurice, a partir de 1872. Em 1873 já executava *A sertaneja* de brasílio Itiberê, vendida na loja do pai, apresentando-se em público pela primeira vez, começando logo a compor e tendo as primeiras obras publicadas na Europa, entre 1880-82. Em 1883 já estudava harmonia e contraponto com o pianista e compositor prussiano George von Madelweiss, chegado a São Paulo em 1881. Levy foi o diretor de concertos

do Clube Haydn entre 1883-1887, regendo, em 1885, a *Sinfonia n. 1* de Haydn e uma *Abertura* de Otto Nicolai (1810-1849). Começando a estudar com o professor austríaco naturalizado brasileiro Gustavo Wertheimer, iniciou a composição de sua *Sinfonia em mi menor* para orquestra em 1886, terminada três anos depois. Viveu na Europa somente em 1887, com auxílio dos pais, estudando harmonia e contraponto, em Paris, com Émile Durand (1830-1903), professor de Claude Debussy, e depois com Vincenzo Ferroni (1858-1934). Em 1889-90 ensaiou e regeu em São Paulo as óperas *Alessandro Stradella* e *Martha*, de Friedrich von Flotow (1812-1883), cantadas em alemão, por amadores. Em 1890 o Samba, de sua *Suíte brasileira*, foi executado no Rio de Janeiro com sucesso. Levy escreveu principalmente para piano, produzindo também algumas obras camerísticas e orquestrais.

Luís Henrique Levy (1861-1935). Irmão mais velho de Alexandre Levy, iniciou-se com o pai, aperfeiçoando-se com Gabriel Giraudon. Iniciou sua aparição pública em concertos em 1871, no Teatro São José, apresentando-se na Exposição Universal de Paris, em 1878. Foi um dos fundadores do Clube Haydn de São Paulo, em 1883, cuja primeira apresentação foi uma *sinfonia* de Haydn (1732-1809), executada a dois pianos e oito mãos. A partir de 1891 passou a administrar a Casa Levy, dedicando-se também à composição. Escreveu quase somente obras para piano.

3. Inclusão de ritmos populares em danças de salão

No final do II Império, o desenvolvimento das danças de salão provocou, nos meios periféricos, a "contaminação" com ritmos de origem popular. A polca, a valsa, a quadrilha, o schottisch e, mais tarde, o tango, começaram a receber, a partir da década de 1870, a influência das danças proscritas, como o *lundu*, o *samba*, o *maxixe*, o *cateretê*, o *corta-jaca*, o *batuque* e, principalmente, o *maxixe*.

O nome do maxixe deriva de uma espécie de chuchu, consumida até hoje, planta que nascia em qualquer lugar. Era dançada em pares entrelaçados, como a recente lambada, e considerada baixa e permissiva. O maxixe representou a principal forma de "pressão" que a cultura popular exerceu sobre a cultura da elite, refluindo para os centros urbanos à medida que era expulsa. Esse refluxo, no entanto, era feito sob uma roupagem "civilizada", com a transformação do maxixe em dança de salão.

Um crítico do jornal *O Estado de S. Paulo*, em 1920, reconhecia, no artigo "As dansas e os bailes", o fenômeno de "ascenção" social do maxixe, oposto ao fenômeno

normalmente observado de "desnivelamento" social dos gêneros até então praticados pela elite:[2]

> "*Com a 'evolução' da dansa, evoluiram também os bailes. De aristocratica, fina e delicada, se fez aquella* [dança] *plebeissima, sensual e bruta. O que até pouco se via na sociedade, só se vê hoje ás avessas: ao passo que outrora as classes sociaes mais baixas imitavam as mais altas, macaqueando-lhes pittorescamente as attitudes, são estas, hoje, que descem a procurar os mais réles modelos. Assim, no maxixe e no tango, eleitos pelo bom-gosto e pelo bom tom. Que são elles? O producto genuino da senzala. por mais 'estylizados' e subtilisados que sejam, sempre serão reminiscencias do barbaro saracotear da multidão escrava, de outros tempos, que da escravidão como que se libertava no insolito e irreverente do gesto, quando, em horas parcas, se via senhora dos proprios corpos, senão para a vida livre, ao menos para a livre folgança.*
>
> "*Em que pese aos nossos elegantissimos dansadores de tango, isso que hoje se chrismou á inglesa, depois de baptisado á argentina, não tem mais nobres origens. Subiu da extincta senzala das fazendas e estancias para o salão dos palacetes de todo o mundo. Na mudança, naturalmente, não iria só. Carregaria comsigo muito do imponderavel que faz a vida social, seja ella rudimentar ou seja curtissima.*
>
> "*Na ascenção do tango, ascenderam também, sem que por isso ninguém désse, habitos nunca permittidos na sociedade.*
>
> "*Quando conceberia alguem bailes publicos a serio? Só se tolerariam entre gente de condição absolutamente inferior. Uma familia nunca teria sequer assistido a taes festas.*
>
> "*Hoje... Afinal, que são os 'chás', em que tomar uma chavena é pretexto, e dansar maxixe a razão? Alli, não se conhecem os pares. Sabe-se delles que tomam chá. Mas, tel-o-iam tomado todos, em criança? Não o sabem. Saberão, depois...*"

O maxixe passou a ser convertido em tangos e polcas no Rio a partir de c. 1875, que juntamente com valsas, mazurcas, quadrilhas, circulavam em revistas, cafés, cinemas, bailes de salão (e não de rua), clubes carnavalescos e mesmo em casas chiques, já que era costume, nestas, as moças estudarem piano.

O tango "maxixado" tem uma história particular, que remonta às origens do habanera, em Cuba. Transferido para a Espanha em meados do séc. XIX, a habanera era dançada nos salões com o ritmo ξ ε ξ ε ε | ε . ξ ε ε , aparecendo até na ópera *Carmen*, de Bizet (1875), como ritmo típico espanhol. Foi no período de Napoleão III (casado com D. Eugênia da Espanha) que a habanera foi assimilada na França, convertida em dança chique

---

[2] AS DANSAS e os bailes. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano 46, n. 15.076, p. 4, col. A Sociedade, 17 abr. 1920.

denominada *tango*. Os instrumentos utilizados eram os europeus (normalmente o piano) e a forma era a das danças européias de salão (ABA, ABACA ou ABACADA), somente a rítmica sendo de origem cubano-espanhola.

No Rio de Janeiro o *tango* apareceu inicialmente nas revistas dos pequenos teatros, sendo Henrique Alves de Mesquita o primeiro compositor a utilizá-lo, nas revistas *O jovem Telêmaco* (1871) e *Ali Babá* (1872). Após sua introdução no Brasil, o tango começou a receber a rítmica do *maxixe*, que incluía duas células básicas, a segunda delas sincopada: ε ξ ξ ε ξ ξ ∴ ξ ε ξ ξ ε ξ . Em c.1900 o *maxixe*, já com esse título, começou a ser aceito como dança de salão e impresso em partituras. Eram executados ao piano, por conjuntos instrumentais e por bandas. Em 1914 e 1922 o dançarino Duque fez sucesso em Paris e Londres, dançando o maxixe.

Essa conversão de danças populares em danças de salão foi muito ampla na Primeira República, surgindo, em partituras e gravações do período, polcas e tangos com ritmos de batuque, lundu, samba, cateretê e outras. Com o passar do tempo essas danças foram cada vez mais se libertando do "disfarce" culto e assumindo sua origem popular, no título, nas melodias, na coreografia e na instrumentação.

Nessa fase os músicos normalmente tinham origem humilde. Muitos eram mulatos ou negros, que conseguiram fugir do desemprego atuando como instrumentistas e/ou compositores. Os próprios músicos se "policiavam" segundo os critérios da elite, evitando os costumes viciosos: vestiam-se adequadamente e não ousavam desobedecer os padrões musicais aceitos.

Embora as polcas e tangos com ritmos populares tenham sido praticados até pelo menos a década de 1930, a explosão da música popular após o final da I Guerra Mundial transformou esse panorama, gerando uma progressiva permissividade em relação à música de origem popular, que cada vez mais se distanciaria do rigor formal da música culta. A Belle Époque separou definitivamente a música "culta" ou "erudita" da música "popular" urbana. Embora o fenômeno tenha sido observado em todo o Ocidente, o Brasil foi uma das regiões na qual este ocorreu com maior intensidade, provavelmente devido ao fato do país ter adotado uma das maiores formas de "apartheid" social desde o séc. XIX.

Entre os compositores mais representativos da música de salão com ritmos populares do período 1770-1930, podemos destacar:

Joaquim Antônio da Silva Callado (1848-1880). Estudou piano e flauta no Rio de Janeiro, provavelmente com o pai e, em 1856, iniciou estudos de composição e regência com Henrique Alves de Mesquita. Atuava principalmente na execução e composição de danças de salão, obtendo seu primeiro sucesso com a quadrilha *Carnaval de 1867*. Tornou-se professor de flauta do Conservatório em 1871 e passou a ser reconhecido como virtuose e inovador na execução desse instrumento. Morreu na epidemia de meningoencefalite de 1880. Escreveu principalmente valsas, quadrilhas e polcas, iniciando a captação de ritmos populares em suas composições.

Chiquinha Gonzaga (1847-1935). Nascida no Rio de Janeiro, estudou piano e compôs sua primeira canção aos 11 anos. Casou-se aos 13 com um oficial da Marinha Mercante, mas abandonou-o aos 18, levando seus filhos. Passou a viver com um engenheiro de estradas de ferro, separando-se em seguida. Foi obrigada a dar aulas de piano para sustentar os filhos. por influência de Antônio Callado passou a tocar em festas. Fez sucesso com a polca *Atraente*, em 1877. Pôde, então, aperfeiçoar-se ao piano com Arthur Napoleão. Começou a musicar peças teatrais e operetas a partir de 1883, sofrendo, entretanto, o preconceito dos empresários do setor por sua condição de mulher e separada. Afirmou-se no cenário musical com a opereta de costumes *A corte na roça*, com poesia de Francisco Sodré. Seu tango *Gaúcho*, de 1887, que já utilizava o ritmo da dança rural do corta-jaca, foi incluída na revista *Cá e lá* (revista era um gênero teatral, comédia sobre assuntos do momento), encenada em Portugal e em uma apresentação no Palácio do Catete. Para o cordão Rosa de Ouro, do Andaraí, escreveu sua primeira marcha carnavalesca em 1899, *Ó abre alas*, sucesso no Carnaval de 1902. Fez várias viagens à Europa entre 1902-1910, apresentando-se como pianista e musicando peças teatrais, sobretudo em Lisboa. No Brasil, sua opereta *Forrobodó*, de 1912, teve 1.500 apresentações. Em 1917 participou da fundação da sociedade arrecadadora SBAT. Compôs até 1933, musicando um total de 77 peças teatrais. Escreveu valsas, polcas, tangos, maxixes, lundus, quadrilhas, fados, gavotas, mazurcas, barcarolas, habaneras, serenatas e até peças sacras.

Ernesto Nazareth (1863-1934). Nasceu no Rio de Janeiro e iniciou-se ao piano com sua mãe, passando a estudar, a partir de 1873, com Eduardo Madeira, funcionário do Banco do Brasil. Começou a compor em 1877, quando ainda era aluno do Colégio Belmonte. Em 1893 editou o tango *Brejeiro*, vendendo seus direitos à editora. A obra se tornaria sucesso, inclusive no exterior, sem que Nazareth recebesse mais nada por ela. Tocava em salões de festas e realizou seu primeiro concerto no salão Nobre da

Intendência de Guerra, em 1898. Em 1907 tornou-se escriturário no Tesouro Nacional e, em 1917, começou a tocar na sala de espera do Cine Odeon, no Rio. Em 1919 começou a trabalhar na Casa Carlos Gomes, tocando as partituras para os fregueses. A partir de 1920, começou a despertar a atenção dos círculos cultos, no Rio de Janeiro e em São Paulo. Suas valsas, polcas e tangos, ao mesmo tempo que incorporavam a rítmica da música popular, utilizavam refinada harmonia romântica. Luciano Gallet promoveu uma audição de obras suas no Instituto nacional de Música, em 1922. Mário de Andrade apresentou uma conferência sobre suas obras na Sociedade de Cultura Artística, em 1926, em presença do compositor. Nazareth chegou a tocar em algumas salas importantes na década de 20, como a do Conservatório Dramático e Musical de Campinas em 1926 e no auditório da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, em 1929, mas já apresentando sinais de surdez desde 1927. Gravou algumas músicas para a fábrica Odeon em 1930. Já quase surdo, foi acometido de doença mental em 1933, sendo internado no Instituto Neurosífilis da Praia Vermelha, mas logo transferido para a Colônia de Psicopatas Juliano Moreira, em Jacarepaguá. Em 1934 fugiu da Colônia, morrendo afogado perto de uma represa. Sua produção é muito numerosa e quase exclusivamente pianística, embora fosse arranjada para conjuntos variados desde o final do séc. XIX. Compôs principalmente valsas, tangos e polcas, chegando a aventurar-se nos ritmos da moda da década de 1920, como fox-trots, sambas e marchas carnavalescas.

Patápio Silva (1881-1907). Embora nascido em Itaocara (RJ), passou a infância em Cataquases (MG). Aprendeu flauta com o pai e, aos 15 anos, já tocava na banda da cidade. Estudou lá com o maestro italiano Duchesne, passando a atuar em bandas de cidades fluminenses, transferindo-se, em 1901, para o Rio de Janeiro, onde trabalhou como barbeiro e tipógrafo. Em 1903 concluiu o curso no Instituto Nacional de Música e em 1905 gravou algumas peças para a Casa Édison, entre elas a valsa *Primeiro amor*. Durante uma excursão de concertos por vários estados brasileiros, contraiu difteria em Santa Catarina, onde morreu. Patápio seguiu a tendência iniciada por Calado, de criar maneira própria de execução de danças européias.

João Pernambuco (João Teixeira Guimarães) (1883-1947). Nascido em Jatobá (Pernambuco), era filho de português e índia Caeté. Aprendera viola com os cantadores nordestinos e, com a morte do pai, transferiu-se para o Recife, onde trabalhou como operário. Transferiu-se para o Rio de Janeiro em 1902, trabalhando em uma fundição e, a partir de 1908, como servente da prefeitura. Não sabia ler nem textos nem partituras,

tocando e compondo sempre de ouvido. Notabilizou-se na prática de gêneros vocais e instrumentais de origem nordestina, também compondo e tocando danças em voga no Rio de Janeiro. Tornou-se conhecido a partir de 1911 com as composições *Engenho de Humaitá* (transformada por Catulo da Paixão Cearense no *Luar do Sertão*) e em 1913, com *Caboca di caxangá*, sucesso no Carnaval de 1914. Integrou grupos bem sucedidos da época, como o Grupo Caxangá, os Turunas Pernambucanos e Os Oito Batutas. A pedido do milionário Arnaldo Guinle viajou para vários estados brasileiros a fim de recolher peças folclóricas, ao lado de Donga e Pixinguinha. Atuou também como violonista solista, gravando várias peças na década de 1930. Villa-Lobos utilizou vários de seus recursos técnicos nas obras para violão solo, além de temas que utilizou em composições orquestrais, chegando a provocar uma disputa jurídica. Até o final da vida, João Pernambuco dividiu sua carreira musical com empregos de baixa qualificação.

Canhoto (Américo Jacomino) (1887-1928). Filho de imigrantes italianos, aprendeu sozinho a tocar violão, porém ponteando-o com a mão direita (e não a esquerda, como de costume), sem inverter as cordas do instrumento, o que lhe valeu o apelido de “Canhoto”. Em 1903 já tocava violão e cavaquinho em serenatas, mas começando também a trabalhar como pintor de painéis em casas de famílias ricas. Durante uma serenata em 1907, na Mooca, associou-se ao cantor Paraguassú, com quem começou a apresentar-se em cinemas nos bairros da Mooca e Brás. A partir de 1912 torna-se conhecido como violonista, começando a gravar pela Odeon. Fundou em 1915 o Grupo do Canhoto, constituído por trombone, clarineta, violão e cavaquinho, começando a gravar regularmente pela Odeon da Casa Édison. A partir de 1916 Canhoto fixa em São Paulo e no Rio de Janeiro a arte do violão solístico, começando a compor, executar em público e a gravar inúmeras peças nesse gênero. A partir de 1920 passou a se dedicar também às marchas carnavalescas. Casou-se em 1922 com a filha de um político de Itapetininga, vivendo dois anos em São Carlos. Ao retornar a São Paulo em 1925, passou a se apresentar freqüentemente na Rádio Educadora Paulista, mas tornou-se funcionário da prefeitura em 1926. Seu último triunfo foi a vitória do concurso *O que é nosso*, do jornal *Correio da Manhã*, no Rio de Janeiro. Passou mal em uma seção de gravações no Rio, em 1928, falecendo de doença cardíaca pouco após seu retorno a São Paulo.

Eduardo Souto (1882-1942). Nascido em São Vicente, foi para o Rio de Janeiro aos 11 anos de idade, começando a estudar piano com Carlos Darbilly. Compôs sua primeira valsa aos 14, começando a trabalhar em 1902, no Banco Francês. Após sua

primeira aparição pública em 1906, regendo o conjunto do Éden Clube, de Niterói, decidiu dedicar-se exclusivamente à música, deixando o emprego no banco no ano seguinte. Tornou-se conhecido em 1919, com o fado-tango *O despertar da montanha*, fundando, em 1920, a Casa Carlos Gomes, de instrumentos e música. Nesse ano começou a organizar conjuntos musicais, promovendo suas composições em festas, no Carnaval e em teatros de revista. Em 1922 apresentou-se com Cornélio Pires durante as festividades do Centenário da Independência, na Associação Brasileira de Imprensa, no Rio. Até 1931 fez sucesso com marchas carnavalescas, tendo inúmeras obras gravadas na década de 1920. Trabalhou também como diretor artístico da Odeon e de sua subsidiária Parlophon e como regente de música sinfônica no Rio de Janeiro e em São Paulo. Começou a ser esquecido em 1932, com a expansão do rádio e a ascensão de uma nova geração de compositores.